

川端康成「化粧」の表現機構

小 埜 裕 一 *

要 旨

川端康成の掌篇小説「化粧」の主題を論じ、それがいかなる表現機構に支えられているかを〈空間〉〈構成〉〈文学テクストの有契性〉の各観点から検討した。「斎場」という非日常空間でおこる出来事は、そこに接した「私の家」の日常空間から覗き見られる仕組みになっている。「斎場」において「若い女」が自己の姿を鏡にうつし見る行為の意味を考察すると、「斎場」での出来事が「私の家」の出来事の鏡像となっている可能性のあることが理解される。その点から、作品中には描かれない主人公と妻の関係、川端と妻の関係に言及した。

KEY WORDS

構造	structure	有契性	motivation	謎の笑ひ	mysterious smile
----	-----------	-----	------------	------	------------------

一

「化粧」は「文芸春秋」昭和七年四月号に掲載された川端康成の掌篇小説である。「谷中の斎場の厠」と向かいあっている「私の家の厠」の窓から、「私」は幾つかの光景を目撃する。「私」が最初に見たものは、九月半ばの白菊の輝きであった。次に見たものは、三月初めの紅薔薇と桔梗が萎れていく様であった。さらに「私」は斎場の厠で化粧をする「若い女」を見、最後に同じ厠で泣きつづける「十七八の少女」の涙と笑みを見る。「化粧」読解の鍵とな

るのは「斎場の厠の窓に、私はまた人間も見なければならぬのである。」という一節にある「も」の一字であろう。この一節のあと「若い女」の化粧と「十七八の少女」の涙のことが語られるが、同類の意を表す助詞「も」をキーとすれば、二人の女の行為の前例として、植物の変容が示され、その変化に二人の女の行為が重ねられていたことに気づくはずである。九月半ばの白菊の白さは生命体の輝く頂点を示す。それに対して三月初めの紅薔薇と桔梗の枯れゆく様は生命体の衰退を示す。生あるものは死をむかえる。

* 言語系教育講座

「人間も」という「も」には、植物と同様に老いゆく運命にある人間を見なければならぬという意味がこめられている。

「若い女」は斎場の厠で化粧をする。一般的に化粧は自己を美しく見せたい、美しくなりたいたいといった気持ちでとらえられる。だがこの作品はかかる意味で化粧をとらえてはいない。斎場の厠で口紅をひく行為を「屍を舐める血の唇」と見、そうした「奇怪な化粧」をする「若い女」を「魔女」と呼ぶのである。ここで語られる化粧は、先の生命観から考えると、老いゆく運命にある人間が生をせき止めようとする虚飾の行為であることが分かる。自己の宿命に反して、生を伸長させる人間の哀しき行為として化粧はとらえられている。この事実を見すえたとき、「街頭や客間の女達の化粧」は偽りの美しさとなる。かかる虚飾の美に感情的に左右されなくなることが、「私」のいう「確かなしあはせ」の内実であった。

このような冷徹な生命観こそ不幸といふべきかも知れない。「谷中の斎場へ葬ひに来ることがあつても、厠へはいらないやうにと、私は好きな女達へ手紙を出しておかうかと思つたりした。」という思いは、そうした冷徹な認識から逃れようとする「私」の願望の表れであった。その冷徹な生命観をぬぐい去ってくれたのが「十七八の少女」の涙であった。「若い女」は死者のために泣くことはなかった。それどころか化粧が「鏡」に向かつてなされたやうに、彼女は彼女自身の生を見ていたのである。対して、「十七八の少女」は死者のために泣き続けていたといえる。「その窓が私に植ゑつけた女への悪意が、彼女によつてきれいに拭ひ取られてゆくのを感ぜ」たのは、彼女が「若い女」のように意識を自己自身に向けてことがなかったからである。死者に対する哀しみはストリートに表出されていた。

だが「十七八の少女」は泣きつづけたのではない。彼女は「小さい鏡」を持ち出し、鏡に「にいつと一つ笑ふと、ひらりと厠を出て行つてしま」う。彼女の笑みは泣きはらした顔を人に見せまいとする健気な思いに発するものではない。それなら彼女は「にいつと」笑うはずも、「私」が「水を浴びたやうな驚き」を抱くはずもない。「小さな鏡」を持ち出した彼女もまた、「若い女」が「鏡」を前に口紅を塗つたやうに、化粧をしたと考えるべきである。「十七八の少女」の笑みは「若い女」の化粧の前段階であった。

「化粧」は「十七八の少女」の笑みを「私には謎の笑ひである」として締めくくっている。文字どおり、「私」は彼女の笑ひの意味を理解できなかったのか。これは語りが一人称であることから、読者に推察できる答えを語り手自身が知らないという迂闊さに意味を見いださないかぎり、考えにくい。この一句には次の二つの解釈が認められよう。一つは、彼女の笑ひの意味を理解したが認められなかったために偽りを語つたといふものである。好きな女達へ斎場の厠へ入らないやうに手紙を書こうと思つた「私」であれば、女への悪意を彼女の涙によつて解消させようと、期待をつないでいくのは理解できる。今一つの解釈は、彼女の笑ひの意味を理解しているが、十七八歳という年齢層の少女のうちに自己の生を他者よりも優先させる意識が早くも芽生えている人間存在のあり方自体が謎であるといふものである。双方の解釈は互いに矛盾するものではない。「謎の笑ひ」には語り手の願望と人間存在の不可解さが併存している。

「化粧」の主題は以上のごとくである。これらの解釈は「化粧」を論じた平山三男氏の説とも合致するところが多いが、本稿の目的は主題把握にあるのではなく、「化粧」という言語表現の総体を多角的な視点からとらえ、以上の主題がいかなる表現機構に支え

られているかを観察し、さらに物語言説の機構を主題の枠組みをこえた物語内容と関連づけつつ、表現主体である川端康成の問題に行きつくところにある。

二

死者の火葬がおこなわれる斎場は死を想起させる非日常的な空間である。日常生活においては自己の死を考えることは少ないが、葬儀に参列する者はやがて来る自らの死を意識させられる。「若い女」は非日常的空間で自らの死を思い、それを生へと塗りかえるために化粧をした。その場所が斎場の厠の空間であった。こうして考えていくと「化粧」は幾つかの空間に分けられることが理解される。「厠以外の斎場の空間」「斎場の厠の空間」「厠と厠の間の空間」「私の家の厠の空間」「厠以外の私の家の空間」である。「厠以外の私の家の空間」は日常的空間であるが、「私の家の厠の空間」は「斎場の厠の空間」と接しているため、生の空間のなかでも死を想起させる場所となる。逆に「厠以外の斎場の空間」は死の色濃い空間であるが、「斎場の厠の空間」は「私の家の厠の空間」と接しているため、死の空間にあって生を意識させる場所となる。「厠と厠の間の空間」をはさんで生と死の領域は対峙し、左右に離れるにしたがって、日常的な空間と非日常的な空間の度合いはそれぞれ増すことになる³⁾。

以上の空間の位置づけは、日常的空間と非日常的空間が接したときに表れる一般的な図式である。「化粧」の特質の一つは登場する人物によって、それらの空間の意味あいが相違してくるところにある。「斎場の厠の空間」に入る人物の変化を見ると、「若い女」

にとつての「斎場の厠の空間」は、「厠以外の斎場の空間」に触発されて彼女が生を取りもどす空間であった。彼女は生の頂点にありながら、「厠以外の斎場の空間」で自らの死を意識し、生を回復させるべく「斎場の厠の空間」へと移動してきたのである。一方、「十七八の少女」にとつての「斎場の厠の空間」は、死者を悼んで純粋な涙を流す場所であった。「厠以外の斎場の空間」において彼女の生に死の影がさすことはなかった。「斎場の厠の空間」へと移動してきたのは生を求めたのではなく、死者をしのんで悼むためであった。しかしこの少女にも大きな変化があらわれた。彼女の笑みは化粧の前段階であり、清純な少女の心にうちにも自らの死を想起し、生へと変換する機構が心に芽生えていたことを知らされるのである。さらに「老婆」についてもわずかに語られているが、彼女にとつての「斎場の厠の空間」は、「若い女」のように生を取り戻す空間とも「十七八の少女」のように隠れて死者を悼む空間ともなっていない。「老婆」の年齢にあっては「厠以外の斎場の空間」で自らの死を認めることは常態となっており、その認識は厠で化粧をすることでは糊塗できないほど深いものとなっている。また死者を悼むために涙をながす場所とははや厠でなくともよいのである。以上のことから考えると、「斎場の厠の空間」の意味づけは、登場人物の年齢という関数によって左右されていることが分かる。

「私の家の厠の空間」に出入りする人物はどうか。日常的空間である自宅において死を意識させる「私の家の厠の空間」は、忌むべき空間として遠ざけられるように思われるが、「妻とその妹」は夜の厠において葬式に使われた白菊の香りに感動していた。彼女達にとつて「私の家の厠の空間」に接する「厠と厠の間の空間」は日常的な生の空間に塗りがえられていたのである。こちらは一

般的な空間把握とは異なる個別的な意味づけが必要となってくる。「若い女」や「十七八の少女」にとって斎場がたまに来る非日常的空間であるのに対して、「妻とその妹」にとって厠の窓から見る葬式の花環はもはや日常茶飯事となっていた。生の意識に死が浸透していることに気づく「若い女」の体験と異なり、「妻とその妹」には非日常的な空間は日常化されている。こちらの変化は年齢の関数ではなく、そこに住む時間の関数によって定められていたことになる。それでは「私」はどうか。「妻とその妹」の視線が「私の家の厠の空間」から「厠と厠の間の空間」へ届くことはあっても、「厠場の厠の空間」に届いたとは語られなかったのに対して、「私」は「私の家の厠の空間」において子細に「厠場の厠の空間」の様子を観察する。物を物として見、生の空間に死の意識が侵入することを忌避する姿勢は見られない。このことは「妻とその妹」の態度と同様であるが、葬いの花が腐っていく日々も「見なければならぬ」「つぶさに見た」「人間もまた見なければならぬのである」といった見ることに対する「私」の義務観念は尋常ではない。非日常的空間を日常的空間に染めかえていた「妻とその妹」とは異なり、「見る人」としての「私」のあり様からは、「私の家の厠の空間」を生空間にあつて死を意識させる空間として「私」には利用されていたと考えられる。

「私」は生命体の宿命である死を人間存在に必須なものとしてとらえていた。「見る人」である「私」は、その機能を肥大させて相手を観察するが、覗きという行為に対して罪悪感を感じはしない。葬儀に参列した者が死者を悼む以上に自分自身の死を意識していることについて告発できない死者の哀しみを代弁するかのようにな、「私」は見ることの徹し、死者を悼む存在者の有無を見つづける。それは死者の目に等しい。「十七八の少女」が生そのもので

あり、死の意識を受けつけないように見えたと同様、「私」は死そのものであり、生の意識にこだわるとうろたえない。「私」は日常的空間にあつても非日常的空間のもつ死の意識を身にそなえているのである。死にいたる生命体のサイクルを認識する「私」が「厠場の厠の空間」に求めていたものは、その宿命を浄化してくれる「十七八の少女」の涙であつた。死者の目をもつ「私」はそれによって救われるはずであつた。

三

「化粧」は「九月半ば」△「三月初め」△「昨日」と三つの時間設定がなされている。「九月半ば」は夏から秋へとむかう境界的な季節である。一日の時間帯は夜から朝にかけて設定されている。白菊の輝きやカナリアの清純なイメージは朝の光にふさわしい。△「三月初め」の時期設定も冬から春へとむかう季節であり、「九月半ば」同様にこれも境界的な時期にあたる。こちらの時間帯は紅薔薇や濃い口紅のイメージにふさわしい昼間に設定されている。三つ目の「昨日」の時間は、「聖女としての少女」と「魔女としての少女」が転換する時にあたっている。「十七八の少女」の変化を「聖女」から「魔女」への境界を越える行為とみなせば、「九月半ば」△「三月初め」の境界的な季節設定は、「昨日」の少女が境界上にあることとの予兆として示されていたことになる。さらに白菊の香りや「十七八の少女」の涙が無限をおもわせる時間であるのに対して、紅薔薇や桔梗の腐食や「若い女」の化粧、「十七八の少女」の笑みは有限の時間を想起させる。「拭いても拭いても涙があふれて来る」少女の涙は、菊の香りのように身体の内奥から放出されるもので

あり、化粧や笑みは身体の表層をなぞるものでしかない。このように考えると、「十七八の少女」は無限的時間と有限の時間の二つの時間を身にまとっていたことになる。

これら時間に関する特徴を作品構成として順に並べなおすと以下のようになる。①「九月半ば」「三月初め」「昨日」の三分法。②「白菊の香りの無限的時間」「紅薔薇と桔梗が枯れゆく有限的時間」「若い女の化粧の有限的時間」「十七八の少女の涙の無限的時間」「十七八の少女の笑みの有限的時間」の五分法。同様に他の要素からも「化粧」の構成を考えてみたい。

素材構成から考えると、③「植物」「人間」の二分法が考えられる。さらに「植物」と「人間」を細分化させると、④「白菊」「紅薔薇と桔梗」「若い女」「十七八の少女」という四分法となる。「植物」を二分する「白菊」と「紅薔薇と桔梗」の例は生命体の宿命を示すものであったが、それを敷衍させて同様に考えるなら、「人間」を二分する「若い女」と「十七八の少女」は、「十七八の少女」と「老婆」がふさわしいことになる。「十七八の少女」の清純さと「老婆」の老いは生命体の運命をよく表すからである。ところが「化粧」では「人間」の二分割を「植物」の二分割とは異なる例として、つまり自然の摂理に反する行為の例として用いている。そこで自然の摂理といった観点から構成をとらえれば、⑤「植物の摂理」「若い女の化粧の反摂理」「十七八の少女の涙の摂理」「十七八の少女の笑みの反摂理」の四分法が適用される。植物の宿命が語られ、その摂理に抗う「若い女」の化粧が示され、「十七八の少女」の涙による救いが示される。だが少女の涙による救いもその後には接続される彼女の笑みで一転する。植物と「若い女」の例で示された生命体の運命とそれへの反逆というモチーフは、「十七八の少女」の涙と笑みのエピソードにおいて短く繰り返されている。

たことになる。

さらにイメージ論的に構成を考えれば⑥「白菊に代表される白のイメージ」「紅薔薇や若い女の口紅に代表される赤のイメージ」「ハンケチで涙を拭く少女の白のイメージ」の三分法に分けられよう。作品の前半と後半は白色で囲われ、その内側は派手な紫色や赤色のイメージとなっている。このイメージ構成を際立たせているのが、白から赤へ移る際の「カナリヤ」という片仮名であり、赤から白へうつる契機となる「ハンケチ」という片仮名である。最後に、作品内で語られた変化のイメージという観点から構成を考えると、⑦「白菊の香りの不変」「紅薔薇や桔梗の枯れゆく変化」「若い女の化粧の不変」「少女の涙から笑みへの変化」の四分法に分けられる。紅薔薇や桔梗の例で示された生命の衰退という自然の変化に対して、「十七八の少女」のそれは宿命に反する変化であることにおいて変貌関係は逆の関係になる。同じことは変化が語られない白菊の香りと「若い女」の化粧の場合にもいえる。前者は自然の摂理にもとづくものであるが、後者は自然の摂理に反するものである。ともに変化する紅薔薇と「十七八の少女」の相反する関係にはそれぞれ赤と白のイメージが、変化しない白菊と「若い女」の相反する関係にはそれぞれ白と赤のイメージが付加され、その相違を際立たせている。

四

文学テキストは、すべて関係性の中にある。語り方に注目すると、「語り手の現在」から遠近法的に出来事が語られてはいないことが「化粧」の一つの特徴となることが分かる。「九月半ば」

〈三月初め〉〈昨日〉の三つの時間は、いずれもあたかも現在進行しているかのように語られる。〈九月半ば〉に置かれていた〈語り手の現在〉が、やがて〈三月初め〉に置きなおされるといった語りの遠近法的な混乱がもうけられているのである。それはなぜか。語りの遠近法が統一されていないことで読者に一つの謎が与えられる。その謎は文末の「謎の笑ひ」を支持する機能になわされる結果となっている。「化粧」には、作品中の様々なレベルで「謎」が用意されている。「夜であつた。」といった時間の提示を遅らせる倒置法もそれを支持したものである。夏から秋へと季節が衰微するイメージとは逆に白菊が咲きにおう謎や、冬から春への季節の推移に紅薔薇や桔梗が枯れゆく設定の謎も同様である。

「化粧」において片仮名表記で示されるのは「カナリヤ」と「ハンケチ」のみである。カナリヤは白菊の花環の上に「じつ」とまわっている。一方、「十七八の少女」は白いハンケチを持ち、「厠の壁にどんと身を倒し」ている。白菊の花環の上のカナリヤと白いハンケチをもつ「十七八の少女」は同一イメージでとらえられている。ところで〈厠と厠の間の空間〉に位置するカナリヤは「じつ」とまわって「変貌することのない存在であるのに対して、「十七八の少女」の方は涙を流しつづける存在から笑みを浮かべる存在へと変身する。このことは何を意味するのか。作品冒頭に登場するカナリヤは「十七八の少女」を〈聖女〉のままにしておきたい「私」の願望の象徴として表されていたのではなからうか。「十七八の少女」はカナリヤのように〈厠と厠の間の空間〉にいてのではなく、〈斎場の厠の空間〉にいて。「私」が「十七八の少女」をカナリヤに重ねあわせようとしていたのであれば、〈厠と厠の間の空間〉で、つまり生と死のあいだでバランスを保っているカナリヤのように、死を想起させない生の空間に「十七八の少女」を連れ戻した

いという願いをもっていたのではないか。〈斎場の厠の空間〉においては、彼女の笑みが証していたように死の意識を芽生えさせないことは難しい。かといって〈厠以外の私の家の空間〉のような生の空間に入ってしまったらその輝きが薄れてしまう。生と死の間でバランスを保っている少女像を「私」は理想像としていたように思われる。その理想がカナリヤであつた。

「若い女」は自らの生の証を求めるために厠の中で化粧をした。彼女の視線は死者にはむかわず、鏡をとおして自己自身へと向かつていた。対して、「私」の視線が自己にむかわないというのは、「若い女」の視線が自己にしか向かわないアンチテーゼであるかのような対照性を示している。「若い女」が自己を見るだけの存在であるとすれば、「私」は他者を見るだけの存在であつた。「私」のそのようなあり様は、顧みられることのない死者の悲しみを癒す存在を探しだすためであると先述したが、泣き続ける「十七八の少女」はその死者のために泣くことの出来る存在者であつた。「私」が白いハンケチをもつ「十七八の少女」を〈聖女〉ととらえようとしたのは、我執にとらわれた「若い女」の行為によつて他者を見るだけの存在となった呪縛から彼女が解き放つてくれると考えたからであらう。

だがここでさらに注目したいのは「私」と「若い女」と「十七八の少女」の三者関係が、〈私〉と〈妻〉と〈妻の妹〉の三者関係と響きあっているという点である。「私」「若い女」「十七八の少女」の関係を、語り手はつとに〈私〉〈妻〉〈妻の妹〉の関係性に感じとっていたのではないか。「若い女」が鏡にうつした姿が醜いものであつたように、家の厠から見られた今一つの厠の人間模様も醜いものであつた。生の空間においては見えにくい人間の实像も、死を意識させる空間にあつては見えやすい鏡像となつてあらわれ

るということは理解されるモチーフである。「私」の家の厠の窓をとおして見られたもう一つの厠の世界は、鏡にうつる鏡像と同じものではなかったか。斎場の厠の人間の身振りを鏡像とする実像は、実は「妻」や「妻の妹」の姿であると読み手に意識させるよう暗示されていたのではなからうか。

「若い女」は「妻」にあたり、「十七八の少女」は「妻の妹」にあたる。「十七八の少女」を「厠と厠の空間」にいるカナリヤのように清純なままで残しておきたいという願望は、「妻の妹」に対して向けられたメッセージとして理解される。同様に「若い女」が鏡にうつし見た顔は、「妻」における「妻の妹」の顔にあたると解することが可能であろう。若く、顔だちの似た「妻の妹」の存在をとおして「妻」が自己の生を取り戻そうとしたと考えることも出来るからである。さらに推測をかさねれば、「若い女」にとつて死者が自己の生を想起させる役割をはたしたように、「妻」にとつて自己の生を意識させたものは「私」であつたかも知れない。見ることには徹する「私」の態度から推察される夫婦間の希薄な関係を、「妻」は「妻の妹」の若さに自己を投影させることで解消しようとしたのである。「斎場の厠の空間」に見た「若い女」の姿が、「私」が日常的空間で「妻」から感じ取っていたものであるなら、自己の生のために化粧をおこなう「若い女」の態度に「私」が見ていたものは、「妻」のもっていた他者に対する無関心さであり、自己を「妻の妹」の若さになずらえ、自らの生をいつわる「妻」の態度であつたといえるかも知れない。

五

「化粧」とともに発表された川端康成の掌篇小説に「顔」「妹の着物」がある。「顔」は新派悲劇の舞台で観客を泣かせることを得意としてきた少女が、子供を産んだことで芝居に精彩を欠くようになり、舞台と世間の間に「大きな溝」があることに気づく物語である。子役時代、世間を知らず、自分自身が何であるかも知らずに観客を泣かせていたときの少女の涙は、「化粧」でいうところの「十七八の少女」の涙にあたる。無垢ゆえの涙であつた。「顔」で焦点化された少女の涙からは、「化粧」において「十七八の少女」の涙によって「女への悪意」を拭いさろうと願った語り手の関心の深さが読みとられよう。一方、「妹の着物」は苦労を重ねてきた姉が田舎から妹をよびよせ、自分には出来なかつた「美しい結婚」を妹にさせてやろうとするが、妹が死病にかかるといふ物語である。姉は妹が床につくようになってから、妹の着物を着ることが多くなる。「姉は鏡に向つて、そこに妹の姿を見出すことがあつた」とあるが、それは姉が妹に同化することで「自分の失つたものを妹の上に求め」ようとした結果であろう。こうした姉の思いは、「化粧」に登場する「妻」が「妻の妹」に抱いたであろうと推測した思いに匹敵する。「化粧」の内奥にかくされた姉妹の思いは、「妹の着物」で主題化されていたのである。

川端康成が斎場の裏手に住んでいたことは事実である。また当時、妻秀子の妹が同居していたことも確かである。くわえて「化粧」に描かれたと同様の体験を川端はもつた。だが「化粧」に語られた場所や体験が作者のものと同じであつても、表出された感情がストレートに重なるとは限らない。目の機能を独立させた存在として「私」はあつた。「私」の形象と類似すると思われる「禽獣」の主人公について、川端は「自分はこの作品のやうな人間ではない。これは私の嫌悪から出発した作品である。」「『禽獣』が自

己を語つてゐるかのやうに読まれることを考へると、いつも寂しい冷笑が浮ぶ。『禽獣』の彼も『雪国』の島村も、私自身からは強ひて遠くの人物をねらつて、嫌悪と憎悪を向けたに過ぎない。落漠とした虚像である。²と述べているが、「化粧」における「私」の虚無的な目も、作者自身の「落漠とした虚像」であつたと考えてよい。

とはいえ「化粧」の冷徹な目が川端の「嫌悪と憎悪」の対象であつたにしても、作家である川端には、かかる「私」を造形することで見え得ない真実があつた。自分や他人を理解する難しさを乗り越えるためには「見る人」でなければならぬ。「見る人」であることによつてはじめて、「私」は「若い女」「十七八の少女」の像を「妻」「妻の妹」の鏡像として認識しえたのである。

当時の川端夫妻をよく知る佐藤睦子氏は家庭における作者を「川端さんは芸術家であることをのぞけば、優しいおとなしい夫であつた。」「川端さんの微笑を浮べた眼の優しさは、掬いあげてもくれるような優しさであつた。」と述べているが、妻秀子については「奥さんにはなみはずれて没我的な性情がある。」「夫が花を愛せば花を、生物を愛せば生物を、無意識に本能的に同化してしまう妻。」と彼女の「自己放棄」の態度を驚きをもつて叙している。³佐藤氏の言葉を信ずるなら、自己の生のために化粧をし、他者に対して関心を払わない「若い女」の態度から教訓的に導かれる、他者に対する興味・関心の喚起の要請は、「若い女」を自己放棄の態度に徹した妻秀子の鏡像として、作中の「妻」を経由させて遠く送り届けられた、妻秀子への川端のひそかなメッセーじであつたかも知れない。

* 「若い女」の主我的な態度と、川端の妻の没我的な態度

度は正反対であり、それを鏡像と実像の関係におさめることには無理もある。△「若い女」△「私」の妻△川端の妻の図式は「化粧」読解における一つの仮説にすぎないことを特記しておきたい。

注

1 「文芸春秋」同月号には「化粧」の他、川端康成の「顔」「妹の着物」が収められている。

2 平山三男「化粧―化粧の禍々しさと女の生命（語例分析から）―」（『川端康成研究叢書2 詩魂の源流』昭五二年三月 教育出版センター）平山氏は「若い女」の化粧を「隠微・自己陶醉・虚飾」とし、「十七八の少女」の笑みを「精神的化粧」ととらえている。「謎の笑ひ」については、死者を悼む少女の嘆きの極みにも化粧を忘れない「女の生こそが本当の謎なのである」と述べている。

3 「谷中」という町の空間は、文字どおり「厠と厠の間の空間」のイメージを拡大させたものである。東京都台東区の北西部に位置する谷中は、上野と駒込の間にある谷という意でそのように呼ばれた。谷中は明治七年、市民の共同墓地として開発された。台地と台地の間に位置する濃密な死の空間としての谷中、その谷中のなかの「厠と厠の間の空間」で繰り広げられる物語が「化粧」である。

4 同じ死の住人といえる「老婆」と「私」との相違は、他者に対する鋭敏な観察力の有無にあるが、このことは、死を覚悟して受け入れた「老婆」と、死にむかう生命体の哀しき宿命の浄化をねがう「私」の相違に基づいている。「老婆」は自らの死を待っているものであり、「私」は自らの死を悼む者の出現を待っているものである。

5 文学テクストは、言語記号と意味内容の間に必然的な関係がみられない言語の「無契的」な記号体系を、音韻的・意味的・統辞的諸レ

ベルで互いに関連づけて「有契的」な美的メッセージへと変換させたものである。ここでの「関係性」は、文学テクストの記号相互の「有契的」関係の意である。

- 6 川端康成は上野桜木町三六番地に昭和六年から九年まで住んでいた。「化粧」は上野桜木町の私の家の厠の窓が谷中の斎場の厠の窓と向ひ合つてゐて、ここに書いたやうなことを私は見た。」(十六卷本『川端康成全集』第十一巻あとがき 昭和二十五年八月)と川端自身述べている。「化粧」の関連記事として「死といふものについて考へることの多い私は、それでなくては毎日犬を連れて谷中の墓地を散歩してゐるのに、この上斎場の裏に住んだりしては、いよいよ死について思ふ折が自ら殖えるだらうと、いささかためらつたのであるが、子供の頃に寺の墓地で遊んでゐたといふ妻とその妹とは一向気にもとめないで、それではと引越して来た家であつた。」「私の家は斎場の裏にあたるのだから、葬式のありさまや人の姿は見えないのだが、牧師の説教なども声だけは聞えて来る。(中略)私はそれぞれを古風な抒情歌だと思つて聞いてゐたけれども、あの壁のなかで幾人かが死人を思つて泣いてゐるなぞと考へたことはなかつた。縁もゆかりもない人間の葬送曲からは、街で霊柩車に出会ふほどの不吉さも感じられないのであつた。」(『菊』昭和六年一〇月)がある。

- 7 「『新日本文学全集・川端康成集』あとがき」昭和十五年九月
8 佐藤睦子『瀧の音―懐旧の川端康成―』昭和五五年一二月 東京白川書院

(平成八年十月三十一日受理)

The Expression Devices in *Kesho* by Yasunari Kawabata

Yuji ONO*

ABSTRACT

I have deliberated the theme of the short story *Kesho* by Yasunari Kawabata, and discussed what kind of expression devices are employed to support it from the perspectives of "space", "structure", and "relationship of literary texts". It takes the framework that the occurrences in the non-daily space "*saijo*" (a crematory) are looked into through the daily space of "*watasi no ie*" (my house) adjacent to it. Considering the intention of the act that "*wakai onna*" (a young woman) sees herself in the mirror in "*saijo*", we can realize the possibility that the events in "*saijo*" should be the mirror images of those in "*watasi no ie*". I have also pointed out from this the relationship between the hero and his wife, which is not described in the story, and the relationship between Kawabata and his wife.

* Division of Languages: Department of Japanese Language